

suspiran por un pasado incompleto y por un presente limitado.

Además de la desolación e incomunicación de los textos anteriores, *La tienda de imágenes* añade nostalgia, soledad y muerte. Y lo hace sin tragedia, sin finales apocalípticos, con tensión contenida, con paz y resignación ante el dolor inevitable, especialmente ante ese dolor injusto causado no por leyes biológicas sino por la injusticia y por la crueldad del ser humano, que para infligir dolor sólo requiere la cercanía del otro.

El volumen reúne dieciocho relatos, tres de ellos agrupados como "Triptico". Los tres del "Triptico" ("El pequeño escribiente Florentino", "La partida de tresillo", "Nicolasa en París"), así como el primero de la colección, "Una señora de Valladolid", surgen de anécdotas históricas y funcionan como la luz que por un instante le da insospechados matices a un mundo que hemos heredado en colores neutros: divagaciones alrededor de una carta de Rufino José Cuervo a Rafael Pombo, los recuerdos de Florentino González y su devoción por Bernardina Ibáñez, la silenciosa venganza de Santander, un momento que ilumina la vida de una Nicolasa Ibáñez exuberante y de edad avanzada. Como muchos otros personajes, Nicolasa calla para no abrumar, pero en el cuento queda la frase no enviada: "Qué bello, y mágico, y glorioso, es abrir el corazón para que todo lo penetre y nos embriague un recuerdo, un perfume, una cara, sin que importen los años, con la misma fiebre que en la juventud, aunque después nos duela" (p. 70).

Entre los cuentos que se destacan por la ironía y el doble sentido, además de "El contabilista", habría que subrayar "Triángulo" y "María Modesta". En "Triángulo", los ecos de Virginia Woolf (obvios aun sin haberlos indicado tan explícitamente) resuenan en la asfixiante Bogotá de Lorenza, que durante su recorrido matinal logra defender su espacio interior de las tentadoras invasiones de una amiga insaciable. En "María Modesta", desde un asilo bogotano la voz de una anciana campesina evoca su pasado a partir de sus carencias inmediatas (su pañolón de trenza de macramé o la mantequilla casera de su finca), que ocultan abandono, rencor y miedo. El tono testimonial de la narración de María Modesta obliga a leer los silencios y las crueldades de la vida de familia.

Otros relatos se estructuran alrededor de carencias ("El pequeño señor y el río") o de objetos ("El chal azul", "Pico-pico-melórico"), puentes hacia la muerte. Aparece la magia, una magia tan subjetiva y relativa que hace dudar de las fuerzas

del más allá ("Ivet y Nayib", "La pararrayos") y se mezcla con las fuerzas inexplicables que salen de la tienda de imágenes e iluminan la rutina de la narradora de este cuento. En "Carta a Vilma", la mujer que lo intenta todo termina tan atrapada como los seres que no han experimentado nada en su vida. Con aparente distancia, la autora toca la muerte accidental ("El último domingo"), los honores tardíos ("El héroe"), la mendiga que con su presencia y su agonía trae caos ("Sucedió en Navidad"), los deseos negados propios y ajenos ("El contabilista"), reemplazados por el vacío o la Muerte que, así con mayúscula, llega confundiendo con un recuerdo en "El cisne negro": "La niña estaba a su lado, pero no la muchachita entre petulante y tímida que Ana Magdalena había criado, sino una mujer espléndida. Se diría una reina majestuosa, con la mirada de diamante y un dedo sobre los labios, tan hermosa que, aunque de su cara brotaban los mayores bienes para repartirlos entre sus seguidores, éstos se saciaban con sólo contemplarla. Muerte se llamaba" (p. 87).

Con esta visión, entre religiosa y mágica, Elisa Mújica nos acerca a un cuento de hadas que parece terminar no en el amor sino en la muerte. Como terminan todos los cuentos del mundo, aunque pasemos la vida sin saberlo.

**Jorge Eliécer Pardo  
Irene**

Bogotá, Plaza & Janés, 1986

Luis-Iván Bedoya  
*Universidad de Antioquia*

*Irene* es la fabulación de la experiencia vital de Octavio Sarría como tensión entre la vida y la muerte, el amor y la soledad. Su historia personal es el centro del relato novelesco, tanto por la dimensión omnipresente de su drama amoroso que es el objeto de la narración, como por el carácter de modelo que adquiere su destino, en relación

con la vida de todos los otros personajes. La red de circunstancias familiares, sentimentales, sociales y políticas en que el protagonista es atrapado, ha sido tendida por el conjunto de las relaciones problemáticas que desde su infancia lo han determinado en relación con una madre, que lo abandona al irse con otro amante y dejar a su padre, y al quedar él en manos de una abuela que se convierte en una presencia dominante y obsesiva a lo largo de toda su vida. Las peripecias del drama de abandono que vive su padre se convierten en signo de lo que vivirá Sarria.

Igualmente, los dramas del abogado solitario, la portera que espera al amante guerrillero, el músico que toca su violín como para exorcisar su soledad, y la enfermera que habita en el mismo edificio, se insinúan como una ampliación a nivel social de la experiencia básica de la existencia humana suspendida en la tensión de la soledad y del amor. Se produce así, una atmósfera en la novela que contribuye a condensar aún más la densa vivencia del protagonista. Hombres y mujeres viven su destino como el desencuentro fundamental entre sus deseos o fantasías y sus posibilidades reales de vida.

Así que la novela conjuga varios destinos en torno a la complicación de los hilos del drama de Sarria. Los hilos de la vida de ésta van enredándose progresivamente en un laberinto a partir de la pérdida de la madre, la muerte de su primer amor, Nereida, el viaje a México de Irene la mujer de sus sueños y objeto de su imaginación erótica, el clímax de la experiencia radical de su soledad en medio de su cotidianidad y en ésta de la reactualización de su destino a través del ritual de la escritura, el licor, los desplazamientos oníricos y la pesadilla en que termina convirtiéndose su vida.

La narración se caracteriza por la conjugación de dos voces narrativas: un narrador omnisciente que presenta 31 fragmentos, escenas o cuadros, y un narrador-protagonista en primera persona que monologa en 10 oportunidades. El primero expande la historia progresivamente no sólo narrando, sino describiendo y citando textos poéticos, de canciones y otras voces. El segundo ahonda aún más en la dimensión del drama, tanto por la libre asociación de imágenes y por la apertura de de compuertas íntimas que dan la dimensión más profunda de la sicología del protagonista, como por el carácter lírico de entraña innegablemente poética del lenguaje utilizado. Esto hace que el lector pueda acceder a los elementos centrales de los fantasmas del protagonista por medio de los hechos narrados y la descripción de situaciones,

que encuentran su corroboración en los índices que se desprenden de la voz de la conciencia de quien los vive.

La novela utiliza imágenes o motivos de la tradición literaria como las arañas, que representan no sólo a las mujeres sino todo aquello que tiende a atrapar al ser humano en el mundo. De ahí que la total situación de Sarria hay que verla como una telaraña en la que ha sido atrapado, la vida de un ser que ha caído en una trampa. El temor a las arañas es el medio de expresión básico del miedo de Sarria a perder sus raíces, su madre, su abuela, su padre, sus amantes, etc. La sensibilidad del protagonista-poeta logra elaborar una imagen de su destino desde niño, a partir de una escena que aún reaparece al final de la novela, cuando vive la experiencia del re-encuentro con Irene como momento culminante de su historia como desencuentro y cierra los ojos "para volver a encontrar al ratón gris asustado que veía cómo la migala maldita se aproxima para siempre" (139).

Se trata de una novela que no esconde que es escrita también desde la literatura. El narrador se apropia de elementos de las obras de Walt Whitman, Porfirio Barba-Jacob, Rainer María Rilke, Jorge Amado, Joseph Conrad, William Faulkner y de reminiscencias de la literatura clásica como es el caso de las nereidas o ninfas del amor. Tiene además valores pictóricos de expresa filiación goyesca. Irene aparece como obra de la imaginación pictórica de un pintor extrañamente desaparecido en la que se sintetizan todas las mujeres. Se incorporan por igual elementos de la música como el bolero, el vals y el jazz. La ejecución artística de la misma no niega en consecuencia la voluntad de literaturización de una historia o de la presentación de la novela como artefacto ficticio. Esto que para algunos lectores puede parecer artificioso e innecesario, se convierte efectivamente en uno de los valores literarios del texto, porque lo incorpora a una tradición literaria y artística que obliga a leer la novela en el contexto amplio de la literatura como universo de relaciones textuales.

Se trata también de una historia urbana por su localización y de la experiencia de unos tipos de personajes todavía no muy presentes en la ficción colombiana, como son los de una de una clase media que se debate en medio de los conflictos sociales y de la violencia política. A esto se une la fabulación del amor y al despliegue de la imaginación erótica del protagonista, y así sea rápidamente y en forma condensada de acuerdo con la economía de la brevedad de la novela, la independencia y personalidad que adquieren las mujeres

hace de ellas figuras con voluntad y vivencias propias.

Ha logrado entonces Jorge Eliécer Pardo, un texto novelesco que convoca la imaginación activa de sus lectores más allá de la mera anécdota de una historia de amor, gracias a los artificios que ha puesto en juego para lograr trazar condensada, pero nitidamente el dibujo de las tensiones propias del drama del amor de Sarria y llamar así la atención sobre la densidad de la vida humana de una clase en medio de la ciudad.

## Armando Silva

# Una ciudad imaginada: Graffiti/Expresión urbana

Bogotá: Universidad Nacional, 1986

J. E. Jaramillo Zuluaga  
*Universidad Javeriana*

La vida es graffitificante y su graffituidad brota en los lugares más inusitados, en los postes y en las cortezas de los árboles, en las cabinas telefónicas y en las mesas de los restaurantes, en los baños y en donde quiera que la soledad se confunde con la complicidad y la mano que escribe encuentra "la coartada perfecta para expresarle al resto del mundo su inconformidad" (36). Por ese motivo, el espacio predilecto del graffiti es el muro, el gran muro, el muro blanco; y a diferencia del mural que fue hecho desde un principio para ser visto de frente y aprobado por todos, el graffiti se escribe para ser leído a hurtadillas, de reojo, como cosa al margen, como invitación a lo marginal o a la desobediencia. El lugar que ocupan sus palabras es entonces el más humilde, pero esa humildad es proporcional a la irreverencia del graffiti. El graffiti es humilde e irreverente al mismo tiempo.

El trabajo de Armando Silva no se limita a afirmar y a documentar la existencia del graffiti, sino que además propone una serie de herramientas formales con las cuales se pueda comprender mejor su comportamiento. ¿Qué es pues el graffiti? Es una declaración contra una situación establecida, es una expresión del deseo en los rincones donde es posible escapar a cualquier tipo de represión. Pero esa libertad es fugaz o instantánea:

dura el tiempo en que puedo escribir sin que me vean, el tiempo en que mis palabras todavía dicen algo a los hombres de la ciudad. La libertad de mi mano, mi irreverencia, es defendida por mi anonimato y mi anonimato se complace con el espectáculo que ofrece: "mañana todos leerán en el muro lo que he escrito tan veloz, tan espontáneamente". De aquí deduce Silva las siete condiciones para que el graffiti sea graffiti. Un graffiti debe ser marginal, anónimo, espontáneo, espectacular, rápido, precario y fugaz.

El estudio que sigue a continuación es de tipo semiótico y se encuentra a la altura de otros trabajos que el autor ha realizado acerca de la simbología urbana. Lo que más puede impresionar al lector no es la habilidad del semiólogo para elaborar una metodología de investigación o un sistema de comprensión del fenómeno graffiti (al fin y al cabo la semiótica es una ciencia formal), sino su capacidad para mostrarnos que la realidad está poblada de textos y que los textos cuentan una historia o hablan de una cultura, lo mismo que en los altares de las carreteras que en las paredes de una edificación, en los senderos que trazan los estudiantes a lo largo y ancho de un campus universitario o en los nombres con que los choferes bautizan a los buses y busetas de la ciudad. Nada escapa a la atención de esta semiótica de la vida cotidiana aunque por desgracia no siempre el resultado de sus investigaciones se dirige a un amplio público lector. Silva afirma que su estudio tiene "unos intereses teóricos y que en tal perspectiva pretende caracterizar un fenómeno social, el graffiti y su correlato de expresión urbana, pero que así mismo señala las pautas y guías para que posteriores trabajos, acaso con base en el presente, puedan someter una muestra concreta a indagaciones inductivas" (76).

Pero no es sólo la teoría, es la pobreza o la aridez del estilo científico, la que obliga al lector común a saltar las páginas y buscar el gran listado que reúne los graffiti de la ciudad. Es como si autor y lector tuvieran intereses opuestos, y mientras el primero quiere explicar su método y la teoría en que se funda, el segundo nada quiere saber de métodos y sólo desea que le expliquen esta cosa del graffiti y sobre todo el peculiar graffiti bogotano. A veces el autor hace concesiones y ofrece algunas notas:

Bogotá, ciudad de exuberante conducta ciudadana, posee un amplio universo de objetos sobre los que sus habitantes recrean la imaginación; ya con abundante caudal de letreros picantes